



## **Atlas og tribunal**

### **Franz Kafka und die literarische Rechtfertigung**

Holm, Isak Winkel

#### *Published in:*

Franz Kafka. Eine ethische und ästhetische Rechtfertigung

#### *Publication date:*

2001

#### *Document version*

Også kaldet Forlagets PDF

#### *Citation for published version (APA):*

Holm, I. W. (2001). Atlas og tribunal: Franz Kafka und die literarische Rechtfertigung. In *Franz Kafka. Eine ethische und ästhetische Rechtfertigung*

Isak Winkel Holm, Kopenhagen

## Atlas und Tribunal. Franz Kafka und die literarische Rechtfertigung

in: Beatrice Sandberg og Jakob Lothe (red.) *Franz Kafka. Eine ethische und ästhetische Rechtfertigung*, Freiburg 2001 (Rombach Wissenschaft, Reihe Litterae), in print.

*Alles; selbst das Gewöhnlichste, etwa das Bedientwerden in einem Restaurant muß er sich erst mit Hilfe der Polizei erzwingen. Das nimmt dem Leben alle Behaglichkeit.*  
Franz Kafka

### I

Odo Marquard führte den Begriff der „Tribunalisierung“ ein, um einen Zustand zu beschreiben, in dem der Mensch sich veranlaßt fühlt, sein konkretes Seindürfen und Soseindürfen gegenüber einem ubiquitären Gericht zu verteidigen. Für den tribunalisierten Menschen bedeutet das Sein ein „unentrinnbares Angeklagtsein, vorbehaltlose Rechtfertigungsbedürftigkeit, unbedingten Legitimationszwang; es bedeutet: die totale Beweislast haben dafür, daß man nicht schuldig ist“.<sup>1</sup> Nach Marquard ist diese Übertribunalisierung der menschlichen Lebenswirklichkeit für die Moderne symptomatisch. Seit der Aufklärung hat die Vernunft einen permanenten Prozeß gegen die traditionellen Bräuche und Gewohnheiten geführt, und ein Resultat dieses „Vertrautheitsschwundes“ ist es, daß der einzelne Mensch die Beweislast für sich selbst übernehmen muß. Marquard zitiert einen berühmten metaphysischen Satz von Leibniz und schreibt, daß das Dauertribunal des modernen Lebens sich mit der Frage an den einzelnen Menschen wendet: „Mit welchem Recht gibt es dich und nicht vielmehr nichts?“<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Odo Marquard: "Identität, Autobiographie, Verantwortung", in: Marquard, Odo und Stierle, Karlheinz (Hg.): *Identität*. München 1979, S. 690-699, hier S. 693. Die folgenden Bemerkungen beziehen sich auch auf andere Texte Marquards: „Entlastungen. Theodizeemotive in der neuzeitlichen Philosophie“, in: *Apologie des Zufälligen*, Stuttgart 1986, S. 11-32, und „Der angeklagte und der entlastete Mensch“, in: *Abschied vom Prinzipiellen*, Stuttgart 1981, S. 39-66.

<sup>2</sup> Marquard (1981), S. 50.

Ich schlage vor, diese Frage als das kürzest mögliche Resumé von Kafkas schriftstellerischem Werk zu begreifen. Wenn Kafkas Helden versehentlich an eine Tür klopfen, kann man relativ sicher sein, daß die Stühle in aller Eile zu einem interimem Tribunal aufgestellt werden, vor dem ihnen eine Rechtfertigung ihres Daseins abgezwungen wird. Es ist daher verständlich, daß das Thema der Rechtfertigung eine zentrale Rolle in der Kafkaforschung gespielt hat. Dafür lassen sich drei prominente Beispiele anführen: Beda Allemann nähert sich dem Thema von einer heideggerschen Perspektive und bestimmt das Problem der Rechtfertigung als einen Ausdruck für die grundlegende Frage in Kafkas Werken, die „Existenzfrage“.<sup>3</sup> Nach Marthe Roberts von Hegel beinflußtem Zugang ist K.s eigentliche Ambition im Roman *Das Schloß*, eine unmittelbare Rechtfertigung seines Lebens zu erreichen, die in einer Versöhnung des einzelnen Individuums mit den allgemeinen Gesetzen der Gesellschaft besteht.<sup>4</sup> Schließlich geht Ulf Abraham das Problem mit einer von Foucault inspirierten Perspektive an und zeigt, wie der Versuch des kafkaschen Helden, eine „Erlaubnis zum Da-Sein“ zu erreichen, ihn in die vorgegebenen Machtstrukturen einfügt.<sup>5</sup> Auch wenn nicht auf Marquards Begriff der Tribunalisierung hingewiesen wird, besteht mit anderen Worten in der Kafkaforschung ein gewisser Konsens darüber, daß Kafkas Werke als eine literarische Diagnose einer übertribunalisierten Welt gelesen werden können. Mit der Formulierung von Ulf Abraham: „Die Welt, von einem alten Topos abendländischer Literatur immer wieder als *Bühne* gezeichnet, wird bei Kafka zum *Gerichtssaal*“.<sup>6</sup> Das *theatrum mundi* wurde bei Kafka zu einem *tribunal mundi*.

Meine These läuft darauf hinaus, daß das Tribunal nicht nur ein wichtiges literarisches *Motiv*, sondern auch ein wichtiges *Modell* für Kafkas Literatur darstellt. Nach Marquards Interpretation ist die Tribunalisierung ein Symptom der Moderne, und die moderne Literatur kann demnach als eine Darstellung – eine literarische Diagnose – des

---

<sup>3</sup> Beda Allemann, „Kafka. Der Prozeß“, in: *Der Deutsche Roman. Vom Barock bis zur Gegenwart*, hg. von Benno von Wiese, Düsseldorf 1973, S. 234-290, hier S. 278.

<sup>4</sup> Marthe Robert: *L'ancien et le nouveau*, Paris 1963, S. 248. Über K. schreibt Robert weiter: „[...] ce qui lui manque n'est pas l'intelligence du Château, mais une *règle pratique*, une norme sûre lui permettant de satisfaire tout à la fois aux exigences de la généralité et à celles de sa propre personne“, S. 293.

<sup>5</sup> Ulf Abraham: *Der verhörte Held. Verhöre, Urteile und die Rede von Recht und Schuld im Werk Franz Kafkas*, München 1985, S. 61.

<sup>6</sup> Abraham (1985), S. 76.

tribunalisierten Lebens gedeutet werden. In bezug auf Kafkas literarische Tribunale muß eine solche geschichtsphilosophische Deutung jedoch mit einer poetologischen Deutung ergänzt werden, nach welcher das Tribunal der Literatur nicht nur den Inhalt, sondern auch – als Modell – wesentliche Formzüge liefert. So läßt sich sagen, daß nicht nur Kafkas Helden, sondern auch seine literarischen Werke vor ein Welttribunal treten, um den Versuch zu unternehmen, das Menschenleben zu rechtfertigen.

In einer berühmten Tagebuchaufzeichnung vom August 1914 führt Kafka an, daß er das erste Mal seit fast zwei Jahren wieder zu schreiben begonnen habe, ehe er hinzufügt: „mein regelmäßiges, leeres, irrsinniges junggesellenmäßiges Leben hat eine Rechtfertigung. Ich kann wieder ein Zwiegespräch mit mir führen und starre nicht so in vollständige Leere. Nur auf diesem Wege gibt es für mich eine Besserung“ (KKAT 548f). Wenn Kafkas Schreiben sein Leben rechtfertigt, geschieht dies nicht nur, weil die Literatur den Schreibenden mit einer sozialen Schriftstelleridentität ausstattet, sondern auch, weil der literarischen Arbeit eine rechtfertigende Funktion zukommt: wie Kafka an anderer Stelle bemerkt, ist das Schreiben das einzige Mittel, mit dem Kafka eine existentielle „Festigkeit“ schaffen kann (KKAT 601). Mit Nietzsches ebenso berühmtem wie nebulösem Satz formuliert, geht Kafka also davon aus, daß die Kunst in der Lage ist, eine ästhetische Rechtfertigung des Daseins und der Welt zu liefern.<sup>7</sup>

Im folgenden werde ich mich nicht weiter mit Kafkas Inspiration durch Nietzsche befassen, sondern mich an Kafkas eigene Vorstellung von der Rechtfertigungskapazität der Literatur halten. Das geschieht, indem ich mich zwei Figuren zuwende, die bei Kafka – wie übrigens auch bei Nietzsche<sup>8</sup> – mit dem Problem der Rechtfertigung verbunden sind: dem Tribunal und dem griechischen Titan Atlas. Bei Kafka sind beide Figuren komplementär: Während die Figur des Tribunals ein Subjekt darstellt, das die Last der Rechtfertigung zu tragen hat, ist die Atlasfigur an den Versuch des Subjekts gebunden,

---

<sup>7</sup> Friedrich Nietzsche: *Geburt der Tragödie*, in: *Werke. Kritische Studienausgabe*, hg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München, Berlin/New York 1988, Bd. 1, S. 47.

<sup>8</sup> Das Tribunal ist für Nietzsche das Tribunal der Theodizée; die Atlasfigur ist Goethes „Mahomets-Gesang“ entnommen und in das neunte Kapitel des Tragödienbuches eingetreten, wo der dionysische Künstler genieästhetisch als Atlas und Prometheus auftritt. Ich habe die Verbindung von Nietzsches Theorie der ästhetischen Rechtfertigung und Kafkas Vorstellung einer literarischen Rechtfertigung in „Konstruktive ästhetische Rechtfertigung. Überlegungen zu einem ‚anzüglichen‘ Satz in der ‚Geburt der Tragödie‘“, in: *Text + Kontext*, München 2001, näher untersucht.

diese Last zu heben. Im ersten Teil des Artikels werde ich mich auf die Figur des Tribunals konzentrieren, wie sie in Kafkas frühem Werk auftritt. Im letzten Teil will ich die Atlasfigur untersuchen, wobei ich den Fokus vor allem auf die späteren Werke und auf *Das Schloß* richten werde. In dem dazwischenliegenden und wesentlich kürzeren Abschnitt werde ich auf Kafkas Reflexionen über den Begriff der Rechtfertigung in den sogenannten Oktavheften eingehen.

## II

In der Kafkaforschung lassen sich drei grundlegende Deutungsvorschläge für Kafkas allgegenwärtige Gerichte unterscheiden. Die psychoanalytisch und biographisch geprägten Kafkadeutungen meinen, daß sich Kafkas Tribunale über die Frage der *Schuld* erfassen lassen. In diesem Sinne ist man davon ausgegangen, daß die zahllosen Rechtsszenen in Kafkas Werk als literarische Objektivierungen von Kafkas eigenen inneren Schuldkomplexen (oder denen seiner Figuren) gelesen werden können. Ein anderer Deutungsansatz geht davon aus, daß es sich bei dem Tribunal um eine Frage des *Rechts* handelt und man insistiert daher darauf, daß Kafka ein Doktor der Rechte war und daß seine literarischen Tribunale aus der zeitgenössischen Rechtsphilosophie und Rechtspraxis heraus zu interpretieren sind. Schließlich richten die Foucault-inspirierten Kafkaleser der 80er Jahre ihren Blickpunkt bei der Lektüre der Gerichte auf die *Macht*, die in den Formen einer sozialen und familialen Disziplinierungstechnologie ihren Ausdruck findet.<sup>9</sup> Auch wenn die drei genannten Deutungsansätze einen wichtigen Beitrag zum Verständnis von Kafkas Werken leisten konnten, muß man, meine ich, einen Schritt weiter gehen, um seine Tribunale zu verstehen. Diese Behauptung will ich näher begründen, indem ich mich dem kurzen Text „Der Fahrgast“ aus Kafkas erster Buchpublikation *Betrachtung* zuwende.

---

<sup>9</sup> Als ein Beispiel für Schuld-Interpretationen des Tribunals vgl. Wolfgang Kraus und Norbert Winkler (Hg.): *Das Schuldproblem bei Franz Kafka*. Kafka-Symposium 1993, Wien 1995; als ein Beispiel für eine juristische Interpretation vgl. Theodore Ziolkowski: *The Mirror of Justice*, Princeton 1997 und für eine machttheoretische Interpretation vgl. Ulf Abraham: *Der verhörte Held*. Verhöre, Urteile und die Rede von Recht und Schuld im Werk Franz Kafkas, München 1985.

### *Der Fahrgast*

Ich stehe auf der Plattform des elektrischen Wagens und bin vollständig unsicher in Rücksicht meiner Stellung in dieser Welt, in dieser Stadt, in meiner Familie. Auch nicht beiläufig könnte ich angeben, welche Ansprüche ich in irgendeiner Richtung mit Recht vorbringen könnte. Ich kann es gar nicht verteidigen, daß ich auf dieser Plattform stehe, mich an dieser Schlinge halte, von diesem Wagen mich tragen lasse, daß Leute dem Wagen ausweichen oder still gehn, oder vor den Schaufenstern ruhn. – Niemand verlangt es ja von mir, aber das ist gleichgültig.

Der Wagen nähert sich einer Haltestelle, ein Mädchen stellt sich nahe den Stufen, zum Aussteigen bereit. Sie erscheint mir so deutlich, als ob ich sie betastet hätte. Sie ist schwarz gekleidet, die Rockfalten bewegen sich fast nicht, die Bluse ist knapp und hat einen Kragen aus weißer kleinmaschiger Spitze, die linke Hand hält sie flach an die Wand, der Schirm in ihrer Rechten steht auf der zweitobersten Stufe. Ihr Gesicht ist braun, die Nase, an den Seiten schwach gepreßt, schließt rund und breit ab. Sie hat viel braunes Haar und verwehte Härchen an der rechten Schläfe. Ihr kleines Ohr liegt eng an, doch sehe ich, da ich nahe stehe, den ganzen Rücken der rechten Ohrmuschel und den Schatten an der Wurzel.

Ich fragte mich damals: Wieso kommt es, daß sie nicht über sich verwundert ist, daß sie den Mund geschlossen hält und nichts dergleichen sagt? (KKAD 27)

Der Text wurde vermutlich schon 1907 verfaßt, so daß die Plattform der Straßenbahn – wenn ich nichts übersehen habe – das erste Tribunal in Kafkas Werk darstellt, eine Art Urszene der Tribunalisierung. Diese Szene wiederholt sich am Anfang des Romanfragments *Der Proceß*, in dem Josef K. geweckt wird und sich sofort veranlaßt fühlt, seine Legitimationspapiere hervorzuholen. Sie wiederholt sich zudem auch am Anfang von *Das Schloß*, in dem K. – der hier kein „Fahrgast“ sondern nur ein „Gast“ ist – mit der Forderung geweckt wird, eine „gräfliche Erlaubnis“ für seine Anwesenheit in dem Dorf vorzulegen, und der darauf sofort reagiert, indem er eine kleine narrative „Erklärung“ ablegt.

Man würde zu kurz greifen, wenn man das Urtribunal in der Straßenbahn ausschließlich als eine Inszenesetzung von Kafkas Interesse an der Frage der Schuld, des Rechts oder der Macht sehen würde. Der Passagier hat weder moralische noch juristische Regeln gebrochen, und es ist niemand zugegen, der ein Interesse daran hat, innerhalb eines strategischen Machtspiels einen Rechtfertigungsdruck auszuüben. Der Text handelt zwar von Recht, der Passagier spricht ausdrücklich von seinem „Recht“, aber es wird hier nicht nur vom Recht in einem engeren juristischen Sinne gesprochen, sondern eher von dem, was man die existentielle Relevanz des Rechts nennen könnte. Das Problem des

Passagiers ist nicht, daß er ein geltendes Gesetz gebrochen hat, sondern daß er sich über seine „Stellung“ im politischen und familiären Kontext unsicher ist. Mit anderen Worten stellt das Tribunal der Plattform Marquards Frage nach der existentiellen Rechtfertigung: „Mit welchem Recht gibt es dich und nicht vielmehr nichts?“ Sich selbst zu rechtfertigen wäre in diesem grundlegenden Sinne ein Hinweis auf die allgemeinen Regeln, welche die beanspruchte Begründung des Dasein und Soseins liefern können. Ganz allgemein gesprochen kann man demnach sagen, daß das Problem der Rechtfertigung aus dem Mißverhältnis zwischen dem Besonderen und dem Allgemeinen, zwischen dem einzelnen Individuum und den Regeln der Gemeinschaft entspringt. Diese Regeln sollen hier nicht nur als die allgemeinen Normen der Ethik oder des Rechtswesens verstanden werden, sondern auch als die grundlegenden und unbestimmteren Normen der handlungsorientierten Bräuche und Gewohnheiten. Mit Marthe Robert formuliert, fehlt dem Fahrgast ein „guide de vie“,<sup>10</sup> der die Schritte des Gastes als ein praktischer Reiseführer durch die fremde Stadt leiten kann.

### *Die Mitfahrerin*

Nach dem ersten Abschnitt ändert sich der defensive Charakter des Textes zu einem deskriptiven, wobei das Problem noch immer die Begründung des konkreten Menschenlebens bleibt. Die geradezu groteske Genauigkeit, mit welcher der Passagier die körperlichen Aspekte und die Besonderheiten der Kleidung der weiblichen Mitfahrerin beschreibt, führt schließlich zu der verwunderten Konstatierung, daß sie nicht über sich selbst verwundert ist. Über sich selbst verwundert sein muß hier als die mangelnde Fähigkeit verstanden werden, allgemeine und notwendige Begründungen für sein Aussehen zu geben, beziehungsweise – mit einer Modifikation von Marquards Modifikation an Leibniz formuliert – sich veranlaßt zu fühlen, die Frage zu beantworten: „Mit welchem Recht siehst du so aus und nicht vielmehr anders?“ Für sich selbst ist der Passagier demnach über die Rechtfertigung seines *Daseins* bekümmert, auf die Mitfahrerin bezogen sorgt er sich eher über die Rechtfertigung ihres *Soseins*. Es ist deutlich, daß sich die junge Frau vor dem Rechtfertigungstribunal besser ausnimmt. Der

---

<sup>10</sup> Robert (1963), S. 157.

Fahrgast hat keinen wirklich festen Grund unter den Füßen: seine Stellung ist unsicher und er hängt an dem Haltegriff, der durch das Wort „Schlinge“ eine unheilverkündende Konnotation erhält. Die Mitfahrerin hingegen steht auf solidem Boden und stützt sich zudem sowohl mit der Hand als auch mit dem Regenschirm an den Wagen der Straßenbahn. Die Beschreibung der jungen Frau wandert dabei ganz von unten, von ihren „Rockfalten“, bis zum rechten Ohr hoch und gibt so ein Bild ihres Äußeren, bei dem die Details die wohlkonsolidierte und engsitzende Form ihrer Erscheinung unterstützen. Mit einem von Kafkas Lieblingswörtern kann man sagen, daß sie den Eindruck einer überzeugenden „Festigkeit“ gibt: der Rock flattert nicht, die Bluse ist „knapp“, der Kragen „kleinmaschig“, die linke Hand wird „flach“ gegen die Wand des Wagens gehalten und das Ohr ist klein und „liegt eng an“. Es gibt hier keine kontingenten oder schwankenden Einzelheiten, welche die kontrollierte und wohlbegründete Erscheinung stören.

Doch als der beschreibende Blick den Kopf der Frau erreicht, zeigt es sich, daß trotzdem ein Grund zur Verwunderung existiert. Eine Frisur zu gestalten bedeutet, das jeweils besondere und unregierbare Haar mit den allgemeinen Regeln der Kultur in Übereinstimmung zu bringen. Die gut aufgelegte Frisur stellt demnach eine geglückte Versöhnung zwischen dem Besonderen und dem Allgemeinen dar: *hair styling* ist die Rechtfertigung des Haares. Dem Passagier ist jedoch aufgefallen, daß sich einzelne „verwehte Härchen“ aus der Ordnung der Frisur befreit haben und stattdessen eine Zone von ungeordneter Turbulenz an der Schläfe bilden. In der Folge bemerkt er – im Tonfall eines Anklägers, dem es nun doch gelungen ist, einen Widerspruch in der Erklärung des Angeklagten zu finden –, daß sich hinter dem Ohr ein dunkler Abgrund von Unordnung und Chaos eröffnet. Es ist unter anderem dieses Chaos, welches der Beschreibung ihren erotischen Klang gibt („als ob ich sie betastet hätte“): an der Schläfe und hinter dem Ohr öffnet sich die Schamhaftigkeit des unbegründeten körperlichen Daseins.

Einige Details im Text weisen darauf hin, daß die unsichere Stellung des Passagiers als das verstanden werden kann, was Kafka später in einem Brief an Milena von 1920 „die unsichere Stellung der Juden“ nennt.<sup>11</sup> Zum einen erfahren wir von der dunkelhaarigen Frau: „[...] ihr Gesicht ist braun, die Nase, an den Seiten schwach

---

<sup>11</sup> Kafka: *Briefe an Milena*, (vgl. Siglenverzeichnis S. xxx), S. 26.



gepreßt, schließt rund und breit ab“, ihr Äußeres steht mit anderen Worten in Übereinstimmung mit den zeitgenössischen stereotypen Vorstellungen von semitischen Gesichtszügen. Zum anderen kann man sich an die ungewöhnliche Formulierung halten, daß Leute „vor den Schaufenstern ruhn“, und dieses „ruhn“ als einen Atavismus lesen, der aus der Großstadt auf ruhende Karawanen und Oasen zurückverweist.<sup>12</sup> Schließlich unterstreicht der Titel „Fahrgast“, daß die Hauptpersonen des Textes im Gegensatz zu den unbeweglichen Personen auf der Straße ein fremdartiges Element sind. Mit anderen Worten läßt sich vermuten, daß sich der Straßenbahnpassagier als eine modernisierte und motorisierte Ausgabe des „ewigen Juden“ verstehen läßt – im Gegensatz zu seiner Mitpassagierin, die dabei ist, die Wüstenwanderung abzuschließen und sich assimilieren zu lassen („zum Aussteigen bereit“). Den verzweiferten Mangel an einem lebendigen und legitimierenden Traditionszusammenhang, den Kafka später als ein Kennzeichen des Westjudentums charakterisiert, ist für Marquard ein Kennzeichen der Modernität. Bisher steht meine Deutung von „Der Fahrgast“ also in Übereinstimmung mit Marquards geschichtsphilosophischer Theorie von der Tribunalisierung: es ist der moderne „Vertrautheitsschwund“ – oder genauer: das existentielle Erlebnis eines Vertrautheitsschwundes, der wahrscheinlich in der Moderne häufiger und aufdringlicher ist als früher – der die traditionellen Erklärungsmuster der Gemeinschaft hat zerbrechen lassen und dem Individuum nun die Verantwortung auferlegt, selbst eine Erklärung zu erfinden.

Im Zitat existiert jedoch ein einzelner Aspekt, der sich in diese marquardsche Deutung nicht einfügen läßt. Etwa nach der Hälfte der langen Liste von Dingen, die der Passagier nicht verteidigen kann, gibt es einen Wendepunkt, der vielleicht nicht unmittelbar aussieht, als wäre er wichtig, der bei genauerem Hinsehen jedoch eine entscheidende Bedeutungsänderung beinhaltet. Der Passagier fühlt nicht nur, daß er seine eigene wackelige Position erklären muß, sondern auch, „daß Leute dem Wagen ausweichen oder still gehn, oder vor den Schaufenstern ruhn.“ Der Passagier trägt nicht nur die Verantwortung dafür, sein eigenes Dasein zu rechtfertigen, sondern er muß auch begründen, wie die Menschen auf der Straße herumgehen – vermutlich auch, weshalb sie

---

<sup>12</sup> Diese Stelle geht auf einen Hinweis von Gerhard Kurz zurück.

nicht zum Angriff auf ihn übergehen. Dieses übertriebene Verantwortungsgefühl findet in der folgenden Deskription seine Fortsetzung, wo der Passagier sich nicht über seine eigenen Grundlagenprobleme Gedanken macht, sondern über die Begründung des Aussehens der Mitfahrerin. Der Druck der Rechtfertigung ist mit anderen Worten nicht nur *individuell*, sondern auch *universell*. Daher umfaßt das Tribunal der Straßenbahn eine paradoxe Mischung aus Demut und Hochmut. Der Passagier kann auch nicht „beiläufig“ seine Rechte anführen, und in diesem Wort kann man – unter Berücksichtigung von Kafkas Vorliebe für buchstäbliche Metaphern – geradezu hören, wie er neben der Straßenbahn herläuft. Aber trotz seiner peripheren Stellung bildet er sich ein, er stehe im Zentrum der Welt und habe die Aufgabe, alles zu rechtfertigen.

Diese paradoxe Mischung aus Demut und Hochmut taucht mehrfach bei Kafka auf. „Der Nachhauseweg“, ein Text, der in der Sammlung *Betrachtung* kurz vor dem „Fahrgast“ steht, ist einer Stimme in den Mund gelegt, die trotz ihrer junggesellenhaften Isolation sich eine geradezu gottähnliche Verantwortung für den gesamten Verkehr der Menschheit auflädt:

Ich bin mit Recht verantwortlich für alle Schläge gegen Türen, auf die Platten der Tische, für alle Trinksprüche, für die Liebespaare in ihren Betten, in den Gerüsten der Neubauten, in dunklen Gassen an die Häusermauern gepreßt, auf den Ottomanen der Bordelle. (KKAD 25)

Wesentlich später, in einem Brief an Milena vom Sommer 1920, taucht diese Verdopplung von Demut und Hochmut wieder auf. Kafka versucht dort seine Probleme, ihre literarische Liebesbeziehung in eine wirkliche zu verwandeln, zu erklären:

Was ich fürchte [...] ist nur diese innere Verschwörung gegen mich [...] die sich etwa darauf gründet, daß ich, der ich im großen Schachspiel noch nicht einmal Bauer eines Bauern bin, weit davon entfernt, jetzt gegen die Spielregeln und zur Verwirrung alles Spiels auch noch den Platz der Königin besetzen will – ich der Bauer des Bauern, also eine Figur, die es gar nicht gibt, die gar nicht mitspielt – und dann vielleicht gleich auch noch den Platz des Königs selbst oder gar das ganze Brett, und daß wenn ich das wirklich wollte, es auf andere unmenschlichere Weise geschehen müßte. (M 75)

In dem konkreten erotischen Spiel ist die Königin Milena und der König ihr Mann, Ernst Pollack, während der Absender des Briefes, Kafka, eine so marginale und „beiläufige“ Figur im großen Schachspiel der Weltordnung ist, daß sie gar nicht mit auf dem Brett ist.

Dennoch gibt es im Schach die Regel, daß ein Bauer, der das gegenüberliegende Ende des Brettes erreicht, in eine Königin verwandelt wird. Kafka diskutiert demnach die Möglichkeit einer Usurpation, wo er, der Bauer des Bauern, in einer kompletten Umdrehung aller Machtverhältnisse die Kontrolle über das Schachbrett übernehmen will. Kafka gibt dabei eine so dramatische Darstellung des Abstandes zwischen Demut und Hochmut, daß er die Übernahme der Macht über den Frauenkörper nur abweisen kann. Auf diesem Hintergrund ist es möglich, das Bild als einen Ausdruck für Kafkas lebenszerstörende Angst zu deuten, also als eine psychopathologische Kuriosität. In dem letzten Satz des Zitats deutet sich jedoch eine andere Leseart an: Würde er wirklich die Macht über das ganze Spiel übernehmen, heißt es plötzlich, dann würde dies nicht geschehen, indem Milena nach Prag umziehen müßte, sondern „auf andere unmenschlichere Weise“. Kafka führt nicht aus, was er mit „unmenschlichere Weise“ meint, aber wenn man diese Notiz mit anderen Aufzeichnungen aus dieser Periode vergleicht, wirkt es wahrscheinlich, daß diese unmenschliche Weise auf die Literatur verweist. Die Literatur wäre somit ein unmenschliches Werkzeug, von dem Kafka überlegt, ob er es gebrauchen kann, um sich zum Herr über das Spiel der Menschen zu machen. Wenn sich diese Deutung als haltbar erweist, kann der demütige Hochmut der Figur des Bauern nicht nur als eine psychopathologische Kuriosität verstanden werden, die für Kafkas schwieriges Verhältnis zur Liebe Relevanz hat, sondern auch als eine poetologische Kuriosität, die für sein Verhältnis zur Literatur von Bedeutung ist.

Eine vergleichbare Interpretation des demütigen Hochmuts ermöglicht der letzte, kurze Abschnitt in „Der Fahrgast“. Hier ändert der Passagier plötzlich das Tempus zu Imperfekt („Ich fragte mich damals“) und enthüllt somit, daß er nicht nur eine Reflektorfigur ist, die sich im Vorbeigehen über die Erscheinung seiner Mitfahrerin wundert, sondern daß er stattdessen ein Erzähler oder geradezu ein Schriftsteller ist, der zu einem späteren Zeitpunkt eine Situation zu rekonstruieren sucht. Der Tempuswechsel verweist daher auf einen wesentlichen Unterschied zwischen den beiden Passagieren auf der Plattform: er benutzt die Sprache, während sie „den Mund geschlossen hält und nichts dergleichen sagt“. „Dergleichen“ ist ein ungenaues Wort, das sowohl auf die tribunalisierte Selbstverteidigung als auf die verwunderte Beschreibung seiner Mitfahrerin verweisen kann, das aber auch auf den ganzen vorausgehenden Text rückverweisen kann.

Durch die im letzten Satz vorliegende Identifizierung der Hauptgestalt als Figur eines Schriftstellers weist der Text auf die enge Verbindung zwischen Literatur und Tribunal hin. Wenn man über sich selbst verwundert ist, schreibt man Texte wie „Der Fahrgast“, oder umgekehrt: es ist nur der Schriftsteller, der sich verpflichtet fühlt, den Mund zu öffnen und nicht nur eine individuelle Rechtfertigung seines eigenen Daseins, sondern auch eine universelle Rechtfertigung seiner Umgebung zu liefern. Der Hochmut des Fahrgastes ist, wie der Hochmut des Bauern, vor allem ein *literarischer* Hochmut. „Der Fahrgast“ ist mit anderen Worten nicht nur die literarische Diagnose eines tribunalisierten Subjekts, sondern der kurze Text zeigt auch, wie die Literatur selbst, hier in der Gestalt des schreibenden Passagiers, vor ein Tribunal tritt und gezwungen wird, eine Erklärung für das Menschenleben abzugeben.

### III

Kafka gibt sich nicht damit zufrieden, den Rechtfertigungsdruck in seinen literarischen Tribunalen zu untersuchen. In dem sogenannten Oktavheft H vom Januar und Februar 1918 widmet sich Kafka dem Problem der Rechtfertigung in einer Reihe aphoristischer und begrifflicher Aufzeichnungen, die ihre Form deutlich anhand einer Auseinandersetzung mit Kierkegaards Reflexionen über Abrahams Bericht in *Furcht und Zittern* gewonnen haben.<sup>13</sup> Am wichtigsten sind die Aufzeichnungen vom 25. und 26. Februar, in der die menschliche Rechtfertigung als „seine geistige Lebensmöglichkeit“ und als ein „Grund-Ja“ zu der „Glaubenswürdigkeit“ seines Lebens bezeichnet wird. Kafka ist kein systematischer Denker, weshalb er keine begriffliche Analyse dieses existentiellen Grund-Jas liefert, sondern sich stattdessen für die verschiedenen Formen der Rechtfertigung interessiert. Wenn man Kafkas Reflexionen etwas verkürzt rekonstruieren will, so kann man zwischen drei verschiedenen Formen der Rechtfertigung unterscheiden: einer unreflektierten, einer nachträglichen und einer unumgänglichen Rechtfertigung.

---

<sup>13</sup> Johannes de Silentius' fragt: „Ist er [Abraham] berechtigt? Seine Berechtigung ist abermals das Paradoxe; denn sofern er es hat, hat er es nicht kraft des Allgemeinen, sondern kraft seines Seins als Einzelner. Wie

Nach Kafka ist ein Mensch immer schon durch die einfache Tatsache, daß er lebt, gerechtfertigt. In dieser unreflektierten Rechtfertigung, schreibt Kafka am 26. Februar, wird die Frage des Tribunals „durch die Tatsache seines Lebens so fest und unvermittelt mit ‚ja‘ beantwortet, daß es unsicher werden könnte, ob die Fragen richtig verstanden worden sind“ (KKANII 102). Dieses unmittelbare Grund-Ja stellt das Problem des Tribunals auf den Kopf, indem es die empirische Existenz von einem Rechtfertigungspensum in ein Rechtfertigungsargument verwandelt.<sup>14</sup> Als ein literarisches Beispiel kann die Mitfahrerin in der Straßenbahn angeführt werden, die sich auf keine Weise aufgefordert fühlt, den Mund zu öffnen und ihre Mannigfaltigkeit von konkreten Details zu verteidigen, sondern – so könnte man sagen – diese Einzelheiten als ein überwältigendes Argument für ihre Berechtigung fungieren läßt.

Eine nachträgliche Rechtfertigung wird notwendig, wenn man beginnt, an seiner unreflektierten Rechtfertigung zu zweifeln, und stattdessen versucht, „seine Existenz mit nachträglichen Rechtfertigungen“ zu unterbauen (KKANII 99). Dabei entsteht eine „psychologische Spiegelschrift“, die danach strebt, die gegenwärtige Situation zu begründen. Kafka faßt – wie etwa Augustinus – einen solchen Selbstrechtfertigungsdrang als sündig auf. Das wohl auffälligste Beispiel für diese nachträgliche Begründung des Lebens ist vielleicht der selbstgerechte Josef K., der eine Verteidigungsschrift mit einer kurzen Lebensbeschreibung einreichen will, mit der er „bei jedem irgendwie wichtigeren Ereignis erklären [will], aus welchen Gründen er so gehandelt hatte“ (KKAP 149).

Nachdem Kafka die psychologischen Erklärungen zunächst abgewiesen hat, erklärt er dennoch, daß es für den Menschen trotzdem unumgänglich sei, eine Erklärung abzugeben. Am 25. Februar schreibt er: „Allerdings muß jeder Mensch sein Leben rechtfertigen können (oder seinen Tod, was dasselbe ist), dieser Aufgabe kann er nicht ausweichen“, und am folgenden Tag: „Jedenfalls muß man sich nun zu diesem seinem eigenen Grund-Ja erst durcharbeiten, denn noch weit [unter ihrer Oberfläche sind die

---

wird denn der Einzelne gewiß, daß er berechtigt ist?“ Sören Kierkegaard: *Furcht und Zittern*, in: *Gesammelte Werke*, übersetzt von Emanuel Hirsch, Düsseldorf/Köln 1950 (Übersetzung korrigiert), S. 67.

<sup>14</sup> Kafka hat diese Beschreibung der unreflektierten Rechtfertigung möglicherweise von Nietzsche übernommen: „Was den Menschen rechtfertigt, ist seine Realität, – sie wird ihn ewig rechtfertigen.“ Nietzsche: *Götzen-Dämmerung*, in: *Werke*, Bd. 6, S. 131.

Antworten im Ansturm der Fragen verworren und ausweichend]“.<sup>15</sup> Es reicht nicht, wie die Mitfahrerin auf ihrem unreflektierten Grund-Ja auszuruhen. Vielmehr muß man im Stande sein, dieses Ja näher zu begründen, indem man die grundlegenden Antworten auf die Fragen des Tribunals gibt. Ein großer Teil von Kafkas Aphorismen kreist um diese Aufgabe der Rechtfertigung, die an alle Menschen – aber offensichtlich in besonders scharfer Weise an Kafka selbst – gestellt wird. Die berühmte Aufzeichnung, in der Kafka sich selbst als „Ende oder Anfang“ bezeichnet, wurde immer wieder zitiert und kommentiert. Wenn sie hier trotzdem angeführt werden soll, geschieht dies deshalb, da sie an genau diesem 25. Februar 1918 geschrieben wurde und daher, wie ich meine, auf dem Hintergrund der Problemstellung der Rechtfertigung gelesen werden muß:

Es ist nicht Trägheit, böser Wille, Ungeschicklichkeit – wenn auch von alledem etwas dabei ist weil „das Ungeziefer aus dem Nichts geboren wird“ – welche mir alles mißlingen oder nicht einmal mißlingen lassen: Familienleben, Freundschaft, Ehe, Beruf, Literatur, sondern es ist der Mangel des Bodens, der Luft, des Gebotes. Diesen zu schaffen ist meine Aufgabe, nicht damit ich dann das Versäumte etwa nachholen kann, sondern damit ich nichts versäumt habe, denn die Aufgabe ist so gut wie eine andere. Es ist sogar die ursprünglichste Aufgabe oder zumindest ihr Abglanz, so wie man beim Ersteigen einer luftdünnen Höhe plötzlich in den Schein der fernen Sonne treten kann. (KKANII 97f.)

Kafka beschreibt hier seine eigene Situation als ein Pendant zur Situation auf der Plattform der Straßenbahn. Benötigt man Boden, Luft und Gebot, benötigt man die Antworten, die gegen den Ansturm der Fragen des Tribunals standhalten können, und – schreibt Kafka später am selben Tag – „kein Mensch kann ein ungerechtfertigtes Leben leben“. Die Aufgabe, die Kafka sich selbst stellt, besteht demnach nicht nur darin, seine eigene Bodenlosigkeit zu diagnostizieren, sondern darin, selbst Boden, Luft und Gebot zu konstruieren. Auch besteht die Aufgabe nicht nur darin, seine eigene traurige Lebensgeschichte mit guten Gründen zu untermauern und so eine nachträgliche Rechtfertigung dafür zu geben, sondern darin, überhaupt Boden zu konstruieren; die Rechtfertigung ist hier nicht *individuell*, sondern *universell*.

Diese Aufzeichnung ist m. E. als ein literarisches Programm zu lesen: Es ist der Schriftsteller Kafka, dem die Aufgabe obliegt, das Leben neu zu begründen. Kafka

---

<sup>15</sup> Der Textauszug in den eckigen Klammern wurde von Kafka gestrichen, siehe: KKANIIA 236-237.

beschreibt diese Aufgabe als eine Rekonstruktions- und Konstruktionsaufgabe. Am 26. Februar heißt es, daß die Aufgabe darin bestehe, sich zu einer Begründung durchzuarbeiten, die es also schon vorher geben muß. Am Tag zuvor beschreibt Kafka den Schriftsteller hingegen als eine Art Schöpfergott, dessen Arbeit ein „Abglanz“ der „ursprünglichste[n] Aufgabe“ ist (auf dieselbe Weise, wie die menschliche Erfindung der Flugmaschinen eine Widerspiegelung des göttlichen Schöpfungsaktes ist, der den Vogel erschaffte). Ich werde später zu dieser Doppelheit von Konstruktion und Rekonstruktion, Schöpfung und Aufdecken zurückkommen, mich an dieser Stelle jedoch damit begnügen zu konstatieren, daß die Gleichheit mit dem Schöpfergott die literarische Arbeit in derselben paradoxalen Spannung zwischen Demut und Hochmut plazierte, in der zuvor die Schachfiguren und die Passagiere der Straßenbahn gestanden haben. Kafka hat im Spiel des Lebens eine so kleine Rolle gespielt, daß man nicht einmal sagen kann, daß sein Leben mißglückt sei, aber dennoch ist die Aufgabe, die er sich stellt, die Aufgabe eines Gottes. Auch wenn er selbst keinen festen Boden unter den Füßen hat, erfordert die Aufgabe „eine riesenhafte Kraft“ wie von einem Atlas.

Um die Welt zu rechtfertigen, muß man sich selbst zum Schöpfer der Welt machen oder zumindest zu einem Abglanz des Schöpfers. Diesen Gedankengang formuliert Kafka vierzehn Tage vorher sehr deutlich:

Die Welt kann nur von der Stelle aus für gut angesehen werden, von der aus sie geschaffen wurde, denn nur dort wurde gesagt: und siehe, sie war gut und nur von dort aus kann sie verurteilt und zerstört werden. Ich muß daher wenn ich in ein richtiges Verhältnis zu ihr kommen will (KKANII 91)

Wie im Bild von den Schachfiguren bricht Kafka den Text ab, wenn er sich der „unmenschlicheren“ literarischen Theodizee nähert. Auf dem Hintergrund des engen Zusammenhangs zwischen Rechtfertigung und literarischer Produktion bei Kafka will ich vorschlagen, die Aufzeichnung mit nur einem Wort abzuschließen: Um in ein richtiges Verhältnis zur Welt zu kommen, muß man schreiben.

#### IV

Wie in Prags Architektur wimmelt es in Kafkas Werken von Karyatiden und Atlanten, aber in der Kafkaforschung hat nur Walter Benjamin sich für diese Figuren interessiert. In seinen umfangreichen Kafkastudien, die unter anderem in den großen Essay über Kafka von 1934 mündeten, kreist Benjamin unaufhörlich um den Topos der Last: die Schloßbehörden sind vermutlich „Nachkommen der Atlanten, die die Weltkugel in ihrem Nacken tragen“, <sup>16</sup> die Decken in Kafkas Universum sind „beinah immer niedrig“, so daß man wie Herakles ein Kissen mitbringen muß, um dagegen zu stemmen; <sup>17</sup> das Opfer in der Foltermaschine der Strafkolonie bekommt (nach Benjamin) sein Urteil auf den Rücken geschrieben; <sup>18</sup> Sancho Pansa muß als ein Pferd interpretiert werden, das es schließlich schafft, den Reiter Don Quixote abzuwerfen, usw. <sup>19</sup> Benjamin schlägt vor, alle diese gebückten Atlasgestalten mit der Figur des Bucklichten in Verbindung zu setzen, der zwar eigentlich keine Kafkafigur ist, nach Benjamin aber dasselbe „Urbild der Entstellung“ ist. <sup>20</sup> Nach Benjamins geschichtsphilosophischer Konstruktion müssen diese allgegenwärtigen Atlanten als Bewohner einer mythischen Welt gelesen werden, in der vorweltliche Machtverhältnisse das Menschenleben mittels einer niederdrückenden Schuld verstellen. <sup>21</sup> Benjamins Deutung der Atlasfiguren ist originell und kongenial, aber nicht erschöpfend. Kafkas Atlasfiguren können nicht nur als literarische Bilder der Last gedeutet werden, die auf dem schuldbeladenen Leben ruht; es sind auch Bilder von der Last, die auf der Literatur ruht. Hier wiederholt sich demnach die grundlegende These dieses Artikels, wonach das Tribunal und der Atlas *auch* – und zwar wesentlich – poetologische Figuren sind. Dies will ich zu zeigen versuchen, indem ich mich den Atlasfiguren in *Das Schloß* etwas näher zuwende.

---

<sup>16</sup> Walter Benjamin: „Franz Kafka“, in: *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/Main 1974, Bd. II, hier S. 410.

<sup>17</sup> Benjamin (1974) II, S. 678. Benjamin bezieht sich auf Josef K.s erste Untersuchung in *Der Proceß* (KKAP 57).

<sup>18</sup> „Es ist also der Rücken, dem es aufliegt“, in: Benjamin (1974) II, S. 432. Benjamins Hinweis ist jedoch nicht richtig: die wirkliche Schrift des Urteils umzieht den Leib nur in einem schmalen Gürtel.

<sup>19</sup> Benjamin (1974) II, S. 438.

<sup>20</sup> Benjamin (1974) II, S. 431. Benjamins Gebrauch der „Last“-Metapher wird von Sven Kramer besprochen: *Rätselfragen und wolkige Stellen. Zu Benjamins Kafka-Essay*, Lüneburg 1991, S. 63ff.



Viele Leser von Kafkas letztem Romantorso haben darauf hingewiesen, daß K.s Kampf um eine Landvermesserstellung ein Kampf um Rechtfertigung und Klamm der Name für eine unerreichbare metaphysische Instanz sei, die K.s Dasein garantieren und konsolidieren könnte.<sup>22</sup> Wie Marquard formuliert, muß K.s konstanter Versuch, „den Leuten sein Hiersein zu erklären“ (KKAS 60) als eine Reaktion gegen eine tribunalisierte Welt verstanden werden, in der das Menschenleben ohne weiteres als ein „Fall“ besprochen und in Rechtsprotokollen eingetragen werden kann. Die Figur des Tribunals ist hier zweifellos nicht ganz so auffällig wie in *Der Proceß*, aber sie ist dennoch ubiquitär. Daß Tribunal und Atlas komplementäre Figuren sind, geht zudem aus der Aussage von K.s unmittelbarem Vorgesetzten, dem Vorsteher, hervor: „[...] die Beweislast dafür, daß Sie aufgenommen sind, ist Ihnen auferlegt“ (KKAS 114). Das Tribunal legt die Beweislast auf das einzelne Individuum; Atlas wird versuchen, diese Last zu tragen.

Auch die Atlasfiguren sind gleichzeitig diskret und allgegenwärtig in einem Roman, in dem die Personen unaufhörlich einander umhertragen. Meistens ist es der orientierungslose K., der durch den tiefen Schnee getragen wird. Als er beispielsweise aus Lasemanns Haus hinausgeschmissen wird und im Schnee nicht mehr vorwärtskommt, taucht der kleine und schwächliche Gerstäcker vor ihm auf und bietet ihm an, ihn auf dem wackeligen Schlitten nach Hause zu transportieren. Gerade als der Schlitten anfahren soll, bekommt Gerstäcker „ein[en] Hustenanfall, der ihn so schüttelte, daß er die Beine in den Schnee stemmen und mit den Händen den Schlittenrand halten mußte“ (KKAS 29). Gerstäckers Hustenanfall balanciert zwischen Demut und Hochmut: er hält sich nicht nur schwächlich an dem Schlitten fest, sondern er hält ihn auch wie ein Atlas oben. K.s unhöfliche Reaktion weist auf die enge Verbindung zwischen Atlas und Verantwortung hin: „[...] ich wundere mich sehr, daß Du auf Deine eigene Verantwortung mich herumzufahren wagst. Darfst Du denn das?“

---

<sup>21</sup> Dies wird am direktesten in einer frühen Aufzeichnung formuliert: „In vielen Räumen zwingt die niedrige Decke die Leute in eine gebückte Haltung. Es ist als wenn sie eine Last trügen und die ist sicher ihre Schuld“, Benjamin (1974) II, S. 1197.

<sup>22</sup> Gerhard Neumann liefert die wohl überzeugendste Deutung von K.s Kampf um Rechtfertigung, indem er diesen auf „die Anerkennung des Namens und des Handelns, auf Situierung in der Gesellschaft, auf ‚Ernennung‘ im Gefüge der Sozietät“ bezieht. Vgl. Gerhard Neumann: „Der Zauber des Anfangs und das ‚Zögern vor der Geburt‘“, in: Hans Dieter Zimmermann (Hg.): *Nach erneuter Lektüre: Franz Kafkas „Der Proceß“*, Würzburg 1992, S. 122.

Ganz anders konsolidiert ist die gigantische Brückenhofwirtin Gardena, deren Name nicht nur der einer Blume oder eines Gartens – vielleicht des Paradieses –, sondern auch der Name eines Berges in den Dolomiten ist, der sich nicht weit entfernt von dem Sanatorium, in dem Kafka sich im Sommer 1920 aufhielt, befindet. Als K. Gardena um Friedas Hand bittet, sitzt er mit Frieda auf dem Schoß diesem Berg von einer Frau gegenüber, die ihm klarmacht, wer wen trägt: „Sie [...] sitzen hier, halten meine Frieda und werden – warum soll ich es verschweigen? – von mir gehalten“ (KKAS 85). Frieda sitzt auf dem Schoß von K., ebenso wie K. sich seinerseits von Gardenas fruchtbarem Schoß tragen läßt (ebenso wie der Straßenbahnpassagier „sich tragen“ ließ von der hinteren Plattform). In ihren Gesprächen mit K. erscheint Gardena wie eine Wächterin über die Bräuche und Gewohnheiten, worauf sie respektvoll als „die Vorschriften und [...] das Althergebrachte“ (KKAS 84) hinweist. Auch wenn K. seine Unwissenheit über die sittliche Organisation des Dorfes offen zur Schau trägt, sind es trotzdem diese, unterstreicht Gardena, die den tragenden Boden unter seinem Leben bilden.

Aber K. wird wohlgemerkt nicht einfach nur von anderen herumgetragen, er versucht auch selbst zu tragen und zwar nicht nur die Beweislast für seine eigene Existenz. Schon in dem ersten Gespräch mit Gardena trägt er, wie gerade angeführt, Frieda, und diese galante Atlasfigur wird weiterhin ein Leitmotiv im Roman darstellen.<sup>23</sup> Wie Pepi konstatiert, hat K. Friedas Last auf sich genommen (KKAS 454). Auf vergleichbare Weise beschreibt K. selbst seine Helfer als „eine Last“ und als „lästig“ (KKAS 187, 99). Im ganzen ist es auffallend, daß das gesamte Dorf Unterstützung benötigt: die Behörden liegen gewöhnlich im Bett, wenn K. sie besucht, und der Vorsteher leidet zudem an einem kranken Bein (KKAS 94). Die Brüchigkeit des Dorfes ist am auffälligsten in dem gestrichenen Romanbeginn, das gewöhnlich als das „Fürstenzimmerfragment“ bezeichnet wird. Dort wird ein K.-Prototyp in einem Gastzimmer installiert, das trotz seines fürstlichen Namens einige handwerkliche Arbeiten nötig hat: die Möbel sind „merkwürdig dünnfüßig“ und die „Tragbalken“ des Balkons sind „brüchig geworden“ (KKASA 115).

---

<sup>23</sup> Siehe dazu KKAS 398. In den Skizzen zu *Das Schloß* bekommt K. Einsicht in Momus' Protokoll, in dem diese Szene sogar graphisch dargestellt ist: „[...] ein Mann hielt ein Mädchen in sein Armen, des Mädchens Gesicht war an des Mannes Brust versunken, der viel größere Mann sah aber über des Mädchen Schulter hinweg in ein Papier“ (KKASA 274).

Wenn dieser frühe K. seine große „Aufgabe“ bespricht, bekommt man den Eindruck, daß er an eine Konsolidierungsaufgabe denkt.

### *Landvermesser*

Eine Annäherung an K.s Atlasrolle läßt sich dadurch vornehmen, daß man eine textgenetische Perspektive anlegt. Wie zuvor bemerkt, sind Karyatiden und Atlanten in Kafkas gesamtem Werk anzutreffen, die Häufigkeit nimmt jedoch seit dem Herbst 1917 merkbar zu. Kafka nennt Atlas nur einmal direkt beim Namen. Das geschieht in einem kurzen Aphorismus, der zwischen den Aufzeichnungen über Rechtfertigung im zuvor angeführten Oktavheft H steht. Dort diskutiert er die Möglichkeit, sich ganz dem Rechtfertigungsdruck zu entziehen: „Atlas konnte die Meinung haben, er dürfe, wenn er wolle, die Erde fallen lassen und sich wegschleichen; mehr als diese Meinung aber war ihm nicht erlaubt“ (KKANII 80). In den literarischen Skizzen aus dieser Periode findet sich eine Vielzahl von Fragmenten über Fremde, die bei gräflichen Autoritätspersonen Arbeit suchen. Gleichzeitig damit, daß der Roman *Das Schloß* Form annimmt, wimmelt es in den Skizzenbüchern von alten und krummbeinigen Männern, die viel zu schwere Koffer mit sich herumtragen (KKANII 558, 253). Eines der aussagekräftigsten Beispiele findet sich in einem Text von 1920 mit dem vielsagenden Titel *Konsolidierung* (KKANII 325). Dort wird die Atlasrolle von einem alten „Geschäftsdienner“ gespielt, der, auch wenn er niemals stark gewesen ist und nun als ein „Wrack“ bezeichnet wird, sich dennoch mit „dem Handkarren, den Kisten und Paketen“ beschäftigt und, obwohl er nur die bescheidene Stellung eines Dieners hat, unter seinen hochmütigen Ambitionen leidet, für alles, was im Geschäft vor sich geht, verantwortlich zu sein.

In einem kurzen Fragment vom Spätsommer 1917 ist die Atlasfigur diskreter dargestellt:

Woher kommst Du?

Laß mich.

Du machst es Dir zu leicht. So dürfen Landstreicher nicht reden. Wir hier haben ein Recht danach zu fragen, was für Leute es sind, die sich bei uns ausruhn wollen.

Ich bin Herakles.

Merkwürdiger Name, den Du Dir zulegst. Umso wichtiger ist es jetzt für mich zu erfahren woher Du bist.

Langweiliger Frager, weißt Du nicht, wer Herakles ist.  
Ihr Seligen! Der große Halbgott Herakles bist Du? Nur noch  
das eine Wort!

Ja:  
Stille.<sup>24</sup>

Die Bemerkung der verhörenden Person, daß der arbeitsscheue Herakles – eine paradoxe Figur – die Angelegenheit zu leicht nehme, deutet darauf hin, welcher Art die Arbeitsaufgabe ist, der er sich zu entziehen versucht. Als Herakles die Äpfel der Hesperiden holte, übernahm er bekanntlich für einen kurzen Augenblick von Atlas die Arbeit, den Himmelsbogen zu tragen. Es ist daher naheliegend, den Herakles des Fragments als einen arbeitsscheuen Atlasaspiranten zu deuten, der – ein weiteres Mal – die Demut mit dem Hochmut verbindet: Er ist gleichzeitig ein unbedeutender Landstreicher und der große Halbgott, der den ganzen Himmel auf seinen Schultern tragen soll.

Im *Schloß* kommt K. in das Dorf und wird dort als „Landstreicher“ empfangen, aber auch er ist als eine hybride Mischung zwischen Landstreicher und Herakles zu verstehen. Olga drückt dies in einer der gestrichenen Passagen des Romans direkt aus: als die Barnabasfamilie hört, daß ein Landstreicher in die Stadt gekommen ist, denken sie laut Olga: „Viele Arbeiten wird er ausführen“ (KKASA 359). K. ist nicht arbeitsscheu wie der Landstreicher des Fragments, aber er wird trotzdem keine Arbeiten im Sinne eines Herakles ausführen (zumindest wenn man von der Suche nach Arbeit selbst absieht); stattdessen muß er sich gegen seinen Willen mit einer kommunalen Beschäftigungstherapie begnügen. Bei seinem ersten Treffen mit den Behörden bekommt er folgende enttäuschende Mitteilung vom Vorsteher zu hören: „Die Grenzen unserer kleinen Wirtschaften sind abgesteckt, alles ist ordentlich eingetragen. Besitzwechsel kommt kaum vor, und kleine Grenzstreitigkeiten regeln wir selbst. Was soll uns also ein Landvermesser?“ (KKAS 75). Mit einer weiteren Verwirklichung des buchstäblichen Gebrauchs einer Metapher zieht Kafka eine Verbindung zwischen der Arbeit eines

---

<sup>24</sup> KKANII 405. Kafka nimmt dieses Motiv drei Jahre später wieder auf in einem Fragment, wo ein alter Mann von einem Landarbeiter am Wegrand gefunden wird: „‘Wer bist Du denn?’ fragte man ihn schließlich. ‘Ich bin ein großer General’, sagte er ohne aufzuschauen. ‘Ach so’, sagte man, ‘also das ist Dein Leiden.’ ‘Nein’, sagte er, ‘ich bin es wirklich’“ (KKANII 289).

Landvermessers und Atlas: Die Welt in eine Karte eintragen verweist dabei explizit auf die körperliche Tätigkeit des Tragens. Es ist übrigens dieser metaphorische Zusammenhang zwischen dem Kartographieren und dem Tragen, auf der die Tatsache beruht, daß wir noch heute ein Buch mit einer Weltkarte als einen Atlas bezeichnen. Auf dem Titelblatt der Weltkarten der Renaissance war es üblich, den griechischen Gott Atlas mit der Erde auf seinem Nacken abzubilden, und eben diese Bilder gaben Atlas seinen Namen, der bis heute in Gebrauch ist.

In der Kafkaforschung hat man verschiedene Überlegungen angestellt, weshalb K. gerade ein Landvermesser sei. Mein Vorschlag läuft darauf hinaus, daß der Landvermesser als eine modernisierte und modifizierte Ausgabe von Atlas zu deuten ist. Die Welt zu zeichnen, bedeutet in der figuralen Logik des Romans, sie auf den Schultern zu tragen. Die „Vermessenheit“, die ganz deutlich in K.s „Vermesserarbeit (KKAS 192) anklingt (und die auch sein Benehmen im Roman prägt), muß so aus K.s herkulischen Ambitionen, sich selbst zu einem Atlas zu machen, verstanden werden. Die Landvermesserarbeit ist mit anderen Worten Hybris, denn sie beabsichtigt ein Bild der Ganzheit der Welt zu zeichnen, wie sie aus der Perspektive des Schöpfungsgottes aussieht.

K. führt keine Arbeit als Landvermesser aus, aber sein Benehmen hat dennoch kartographische Züge. Nach den ersten Kapiteln tritt die Geschichte von K.s Arbeitssuche mehr oder weniger auf der Stelle und wird durch eine Reihe oftmals sehr langer Erzählungen von Ereignissen ersetzt, die vor K.s Ankommen im Dorf stattgefunden haben. K. tritt hier als ein aufmerksamer Zuhörer auf, der versucht, sich einen kartographischen und ethnographischen Überblick über die Geschehnisse zu verschaffen. Kafka spielt noch ein weiteres Mal mit dem Wort „Landvermesser“, wenn K. – nachdem Frieda ihre Version ihrer gemeinsamen Geschichte erzählt hat – sagt: „Du aber, von allem anderen abgesehen, wurdest von Klamm losgerissen; ich kann nicht *ermessen*, was das bedeutet“ (KKAS 397). Seine ethnographische „Vermesserarbeit“ besteht nicht so sehr darin, die konkreten Gegebenheiten wiederzugeben, sondern eher darin, ihre soziale Bedeutung zu ermessen.

Wie wir gesehen haben, ist K. eine Last für andere Atlanten, hat aber auch selbst Ambitionen, die Rolle des Atlas zu spielen. Die Figur des Tribunals ist auf dieselbe Weise reversibel: es sind nicht nur die Schloßbehörden, die ihr Urteil über K. fällen sollen;

durch den ganzen Roman hindurch tritt K. wie ein Richter auf, der genaustens nach den Gründen und Motiven hinter den Geschichten fragt, die ihm erzählt werden.<sup>25</sup> Zum Beispiel ist die Erzählung von Gardenas Hochzeit mit Hans nach Gardenas Aussage „eine sehr einfache Geschichte“ (KKAS 129), für K. jedoch wirft sie die komplizierte Frage nach den hinter den Begebenheiten liegenden Gründen auf. Das Rechtfertigen besteht für K. darin, die aktuelle Situation zu begründen und auf diese Weise einzelne und zufällige Ereignisse in eine sinnhafte und notwendige kausale Linie zu integrieren. Dabei handelt es sich bemerkenswerterweise nicht nur um K.s eigene Situation, die er unabdingbar begründen will: „Wie war er zu seiner breiten, ältlichen Frau gekommen?“ (KKAS 16), fragt K. sich selbst, als er Gardenas Ehemann das erste Mal sieht, und zwar *ehe* er selbst Frieda trifft und ein unmittelbar persönliches Interesse bekommt, um zu verstehen, wie es Klamms früherer Geliebten geht.

Man hat *Das Schloß* zu Recht als die Geschichte der vergeblichen Versuche eines einzelnen Individuums gelesen, sein Dasein in dem Dorf zu rechtfertigen.<sup>26</sup> K.s Ambition besteht aber nicht nur darin, seine eigene Person zu legitimieren. Er insistiert auch darauf, die Beweggründe für das Leben im Dorf überhaupt aufzudecken. Wie der Straßenbahnpassagier fühlt K. sich veranlaßt, eine universelle Rechtfertigung des ganzen Dorfes zu geben, und nicht nur dazu, seine eigene Person zu rechtfertigen. Ein Landvermesser soll nicht nur seinen eigenen kleinen Platz in der „hiesige[n] Ordnung“ (KKAS 392) finden, sondern darüberhinaus eine Karte von allen Plätzen in dieser Ordnung anfertigen.

Anders gesagt kann K. nicht einfach als eine Hauptperson in einer Art negativen Bildungsromans gelesen werden. Seine Atlasambition macht ihn zu einem Spiegelbild des

---

<sup>25</sup> Schon im ersten Kapitel ist sich K. seiner urteilenden Funktion bewußt: „‘Freilich‘, sagte K., ‚man soll nicht verfrüht urteilen‘“ (KKAS 15). Auch die Bewohner des Dorfes fordern ihn ständig auf zu urteilen. „Urteile selbst“, sagt zum Beispiel Olga (KKAS 295) und dabei rechtfertig zu urteilen sei „gerechter gegen mich“, sagt Gardena (KKAS 90).

<sup>26</sup> Marthe Robert schreibt, daß K.s Ambition darin besteht, eine „justification immédiate *de sa vie*“ zu bekommen (1963), S. 248. Gerhard Neumann weist darauf hin, daß *Das Schloß* diesselbe Form wie ein Bildungsroman hat, was bedeutet, daß K.s Rechtfertigung als „die ‚Rollenfindung *des Subjekts* in der Lebenswelt““ verstanden werden muß (1992, S. 124). Auch die Deutung des Themas der Rechtfertigung in *Der Proceß* beruht auf einem solchen individuellen Begriff der Rechtfertigung. Beda Allemann schreibt entsprechend, daß „das Ringen um die Rechtfertigung *des eigenen Daseins* [...] der thematische Grundzug der Prozeßwelt“ sei. Robert (1973), S. 258 (Hervorhebung vom Verf.).

Romanverfassers. Ich möchte daher K.s kartographische Arbeit *im* Roman als eine Metapher für Kafkas literarische Arbeit *am* Roman deuten.<sup>27</sup> So wie Kafka die Landvermesserarbeit darstellt, ist sie der Arbeit des Schriftstellers auffallend ähnlich: Man sitzt ruhig an einem kleinen „Zeichentisch“ und arbeitet mit „Pläne[n] und Aufzeichnungen“ (KKAS 107, 95). Auch ohne solche Allusionen liegt eine augenfällige Parallele zwischen dem Kartographieren und der Literatur darin, daß beide zur Aufgabe haben, ein Bild von der Welt zu zeichnen. Die Arbeitsaufgabe des Schriftsteller Kafka ist mit anderen Worten kartographisch, ebenso wie die der Hauptperson K.: sie läuft darauf hinaus, eine Karte anzufertigen, die sich nicht über den physischen Raum des Dorfes und auch nicht über die sprachlichen Aussagen der Dorfbewohner, sondern über die Funktionsweisen des sozialen Lebens erstreckt.<sup>28</sup>

---

<sup>27</sup> Ich folge hier Marthe Robert, welche die Romanfigur K. als eine Spiegelung des Romanautors Kafka ansieht, d.h. als die Repräsentation des Autors, und zwar nicht als biographische Person, sondern als „fonction littéraire“ (Robert 1963, S. 23). Robert weist in diesem Zusammenhang auch auf die metaphorische Relation zwischen der Arbeit des Landvermessens und der Arbeit des Schriftstellers hin, das einzige *tertium comparationis* zwischen der Kartographie und der Literatur ist nach ihrer Meinung jedoch der zweifelhafte soziale Status: „L'arpenteur n'a plus rien qui rappelle la littérature, même de loin. Il ne lui reste – et c'est assez pour justifier son rôle – que la condition sociale douteuse de l'écrivain“ (S. 25). Es erscheint mir aber einleuchtend, daß die metaphorische Beziehung zwischen Landvermessen und Schreiben wesentlich umfassender ist.

<sup>28</sup> Ich stimme hier eher mit Gilles Deleuze und Felix Guattari überein als mit Marthe Robert. Nach Robert bildet das Kartographieren vor allem sprachliche Ausdrucksformen ab (K. ist ein „arpenteur des livres“, Robert 1963, S. 199). Nach Deleuze und Guattari sind es dagegen eher die sozialen Mechanismen des Dorfes und ihre „Anordnungen“ („agencements“), die kartographiert werden. In Deleuze und Guattaris Kafka-Buch von 1975 erfahren wir nicht viel über die Figur des Kartographierens, in einer Fußnote wird jedoch eine wichtige Spur aufgezeigt, indem es dort heißt, Michel Foucaults *Surveiller et punir* „n'est pas sans une résonance kafkaïenne“ (Gilles Deleuze und Felix Guattari: *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris 1975, S. 103). „Je suis un cartographe“, sagte Foucault in einem Interview im Zusammenhang mit der Herausgabe von *Surveiller et punir*, und im Kapitel „Un nouveau cartographe“ seines Buches über Foucault von 1986 versucht Deleuze zu erklären, wie diese besondere foucaultsche Kartographie zu verstehen sei. Die Institutionen, die Foucault analysiert, teilen sich in das Sichtbare und das Sagbare, in Inhaltsform und Ausdrucksform (Deleuze: *Foucault*, Paris 1986, S. 39). Eine soziale „Anordnung“ („agencement“) wie ein Gefängnis besteht auf der einen Seite aus dem konkreten Gefängnisgebäude und auf der anderen Seite aus einem Feld von diskursiven Größen als Regulative und Begriffe. Foucault zeichnet seine Karten weder aus den sichtbaren oder den sagbaren Formen, sondern beschreibt ein ungeformtes und unstabiles Feld, das der Unterscheidung zwischen den Worten und den Dingen vorausgeht und eher mit fließenden Machtrelationen zu tun hat. Ein Gefängnis ist nicht nur ein sichtbares Gebäude mit den dazugehörigen Worten, sondern es ist auch eine soziale Technologie, die – mit Foucaults eigenen Worten – eine charakteristische „manière de faire fonctionner des relations de pouvoir dans une fonction“ hat (Foucault, *Surveiller et punir*, Paris 1975, S. 208). Foucaults Kartographie zielt darauf ab, Diagramme von der menschliche Technologie einer Gesellschaft, ihr „fonctionnement“ zu zeichnen, und dies ist nach Deleuze eine Aufgabe ethnographischer Art, die mit den Versuchen, ein Netzwerk von Allianzen in einer primitiven Gesellschaft zu untersuchen, vergleichbar ist (Deleuze (1986, S. 43). In dem 11 Jahre älteren Buch über Kafka hat der Begriff „Anordnungen“ noch nicht dieselbe (kantianische) Klarheit, die er später bekommen wird. Mit Hilfe des

„Wer könnte allein, und wäre es der größte Arbeiter, alle Beziehungen auch nur des kleinsten Vorfalles auf seinem Schreibtisch zusammenhalten?“ fragt der Beamte Bürgel rhetorisch den einschlafenden K. (KKAS 419), und indem er über den „größte[n] Arbeiter“ spricht, weist er diskret auf den Altaspiranten Herkules hin.<sup>29</sup> Die große Aufgabe, die Welt zu halten und sie zusammenhalten, ist nach Bürgel eine Aufgabe, die auf dem Schreibtisch gelöst werden muß, und dies kann bei Kafka ganz konkret verstanden werden: Die Welt soll auf dem Schreibtisch des Schriftstellers zusammengehalten werden. *Das Schloß* spiegelt diese hochmütig-frevelhafte Aufgabe der Literatur (und die Unmöglichkeit dieser Aufgabe) in der Hauptperson K., der gleichzeitig Landstreicher und Landvermesser ist, ein Arbeitsloser und der „größte Arbeiter“ der Antike.<sup>30</sup>

## V

Bei Kafka sind die Tribunalfigur und die Atlasfigur, wie erwähnt, komplementäre Figuren für die Rechtfertigung: Das Tribunal schafft einen Rechtfertigungsdruck, den die Atlanten aufzuheben versuchen. Wie wir gesehen haben, lassen sich die beiden Figuren nicht nur mit einem wichtigen kafkaschen Motiv verbinden, eben dem der Rechtfertigung, sondern auch als zwei poetologische Modelle für sein Schreiben verstehen.

Daß Kafka das Tribunal als ein Modell für die Literatur benutzt, bedeutet, daß er der Literatur eine *interrogierende Funktion* zuschreibt. Man kann über Kafkas Prosa dasselbe sagen, was oft von der griechischen Tragödie gesagt wird, nämlich daß sie die Frage nach der Grundlage für das soziale Leben stellt.<sup>31</sup> Kafkas Prosa begnügt sich nicht damit, eine

---

Foucaultbuches könnte man daher versuchen, die tragende These des Kafkabuches zu präzisieren und zu sagen, daß die Anordnungen, die Kafka in Literatur „transkribiert“, weder der Ordnung der Wörter noch der der Dinge angehören, sondern den Funktionsweisen des sozialen Lebens.

<sup>29</sup> Atlas tritt in einer Parallelstelle noch deutlicher hervor. Dort hebt die Frau des Vorstehers, Mizzi, als ein weiblicher Atlas die überwältigende Menge der Rechtsakten („mit beiden Armen die Akten zusammenfassend“), woraufhin ihre Mann sagt: „wer kann das alles zusammenhalten?“ (KKAS 97).

<sup>30</sup> Daß die Arbeitsaufgabe zu groß ist, wird schon dadurch verdeutlicht, daß K. nicht einmal in der Lage ist, sich selber hochzuhalten: während Bürgel spricht und spricht, sinkt K.s Kopf nieder, da „die Stütze des Armes“ ihn nicht halten kann, und er endet damit, seine Last an Bürgels Fuß ausruhen zu müssen, „so lästig das sein mochte“ (KKAS 424).

<sup>31</sup> Nach Hegel stellt die Form der griechischen Tragödie an die griechische Gesellschaft die Frage nach der substantiellen Sittlichkeit, indem sie auf eine tribunalisierende Weise die Helden zwingt, eine „Darlegung der Berechtigung“ abzulegen (G. W. F. Hegel: *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst*, Berlin 1823. Nachgeschrieben von Heinrich Gustav Hotho, hg. von A. Gethmann-Siefert, Hamburg 1998, S. 286,



literarische Repräsentation einer tribunalisierten Welt zu geben, sondern er benutzt die Literatur auch als ein Tribunal, in dem der Gemeinschaft eine Darlegung ihrer Berechtigung abgezwungen wird. Für die meisten Dorfbewohner in *Das Schloß* haben die ungeschriebenen Bräuche und Gewohnheiten einen selbstverständlichen und indiskutablen Charakter; die unaufhörlichen Fragen des zugereisten K. lösen diese Selbstverständlichkeiten in eine beunruhigte Suche nach einer Grundlage auf. Auf ähnliche Weise war es die literarische Perspektive des Straßenbahnpassagiers in „Der Fahrgast“, welche auf die Grundlagenprobleme hinter der unreflektierten Existenzberechtigung des weiblichen Passagiers aufmerksam wird.

Daß Kafka nicht nur das Tribunal, sondern auch die Atlasfigur als ein Modell für die Literatur benutzt, bedeutet, daß er der Literatur auch eine *konstruierende Funktion* zulegt. Man kann von Kafkas Prosa sagen, ebenso wie in bezug auf den Roman im allgemeinen angeführt wurde, daß dort versucht wird, einen lebensbejahenden Sinnzusammenhang in der Wirrnis von blindem Geschehen in der modernen Welt zu konstruieren.<sup>32</sup> Nach Kafka soll sich die Literatur nicht darauf beschränken, Fragen an die gemeinschaftliche Grundlage für das Leben zu stellen, sondern auch selbst eine literarische Rechtfertigung des nicht-literarischen Lebens zu konstruieren. Dies ist nicht idealistisch zu verstehen, als habe Kafka gemeint, es sei die Mission der Literatur, der Entzauberung der modernen Welt entgegenzuarbeiten durch die Neuschaffung eines Fundaments von sinnvollen Werten. Kafkas Prosa schafft keine vertikale, sondern eine horizontale literarische Rechtfertigung: dem einzelnen Ereignis wird eine „Festigkeit“ gegeben, indem es experimentierend in ein Netzwerk von kausalen Gründen, sozialen Mechanismen, typischen Verlaufs- und Funktionszusammenhängen integriert wird. Mit Bürgels Formulierung „hält“ die Literatur die extra-literarische Welt, indem sie alles „zusammenhält“, so daß die Welt nicht in eine Mannigfaltigkeit von sinnlosen Geschehnissen zerfällt. Man kann dies mit Hilfe von „Der Fahrgast“ formulieren und

---

Hervorhebung vom Verf.). Dieselbe Idee wird unter anderem von Roland Barthes formuliert, der schreibt, daß die Tragödie „s'empare de la réponse mythologique et s'en sert comme d'une réserve de questions nouvelles: car interroger la mythologie, c'était interroger ce qui avait été en son temps pleine réponse“ (Roland Barthes: „Le théâtre grec“, in: *Oeuvres complètes*, Bd. 1, Paris 1993, S. 1544).

<sup>32</sup> Ich beziehe mich hier auf Georg Lukács: *Theorie des Romans*, Darmstadt und Neuwied 1971, S. 76.

sagen, daß die Literatur nach Kafka nicht nur das unerklärliche und ungerechtfertigte Dasein an der Schläfe der Frau erkennen läßt, sondern auch einen sinnstiftenden Zusammenhang aus den chaotisch verwehten Härchen konstruieren soll: eine literarische Frisur, wenn man so will.

Diese literarische Aufgabe ist gleichzeitig eine Konstruktions- und eine Rekonstruktionsaufgabe. Im Konvolut H beschreibt Kafka seine Aufgabe sowohl als eine Schöpfung und ein Aufdecken des rechtfertigenden Grundes. Diese Doppelung tritt uns im *Schloß* wieder entgegen, das nicht nur von einem Landvermesser handelt, der eine vorliegende Welt rekonstruieren will, sondern wo auch die Geschichte des Landvermessers sich über die sieben Tage der Arbeit des Schöpfers erstreckt. Auch in sich selbst bewahrt die Landvermesserarbeit diese Doppelung von Reproduktion und Produktion. Die Reproduktion ist am auffälligsten: Wie wir gesehen haben, unterstreicht der Vorsteher ausdrücklich, daß alles schon eingetragen ist, so daß ein Landvermesser nur einen schon eingetragenen Grund neu vermessen würde. Ähnlich haben alle die Geschichten, die K. sich unbedingt erzählen lassen will, nicht nur vor langer Zeit stattgefunden, sondern wurden auch vor langer Zeit erzählt. Mehrere Jahre verbrachten beispielsweise Gardena und ihr Mann ihre Nächte im Ehebett, um die Geschichte ihres kurzen Liebesverhältnisses zu Klamm zu diskutieren (und wenn Hans „bei diesen Unterhaltungen einschlief“, weckt Gardena ihn, so daß sie weiter reden konnten, KKAS 129). Viele Jahre später kommt K. im Dorf an und will diese Geschichte erneut hören.

Aber K.s kartographische Rekonstruktion der Geschichte des Dorfes ist nicht nur eine Rekonstruktion der „hiesigen Ordnung“, sondern auch eine Konstruktion einer neuen Ordnung, die die Ereignisse in einem anderen Sinnzusammenhang organisiert als dem, der den Dorfbewohnern selbstverständlich erscheint. K. begnügt sich nicht damit, über die vorliegenden Grenzen des Dorfes Buch zu führen, sondern er überschreitet konstant diese Grenzen und droht auf diese Weise, die gesamte Amtsorganisation des Dorfes zu zerreißen (KKAS 422). K.s Atlasrolle verbindet sich mit der ebenso wichtigen Prometheusrolle, indem er die vorliegenden Grenzen sowohl aufzeichnet als überschreitet. Als Land-*streicher* ist will K. nicht nur die Welt mit Strichen einteilen, sondern auch die vorliegenden Einteilungen ausstreichen. Diese Doppelung von Rekonstruktion und Neukonstruktion ist für das Verständnis von Kafkas Auffassung der Aufgabe der Literatur

wesentlich: es ist nicht nur die Funktion der Literatur, eine realistische Darstellung der sozialen Funktionsweisen zu geben, sondern auch einen neuen Sinnzusammenhang literarisch hervorzubringen, der – mit Kafkas Formulierung – nicht den Weltgesetzen, sondern den literarischen „Gesetzen der Bewegung“ folgt (KKAT 892). Kafka zufolge ist die Literatur eine transformative Kartographie.

Wenn die Kafkaforschung die Verbindung zwischen den Atlasfiguren und der konstruktiven Funktion der Literatur nicht untersucht hat, liegt das nicht nur an Benjamins Autorität, sondern vor allem an der verbreiteten Tradition einer negativen Kafka-Interpretation. Hierbei denke ich an die bekannte Deutung, die es als Kafkas Aufgabe ansieht, eine gnadenlos ehrliche Diagnose einer absurden Welt ohne Gott, einer mystischen Welt ohne Erlösungsperspektive, einer grausamen Machtapparatur, einem gnadenlosen Welttribunal usw. zu geben. Wie aus dem oben Gesagten hervorgeht, meine ich, daß diese negative Deutung nur schlecht mit Kafkas eigenen Vorstellungen von der Funktion der Literatur übereinstimmt. Nach Kafka besteht die Aufgabe des Schriftstellers nicht darin, ein ehrliches und illusionsloses Bild einer sündhaften Welt zu geben, sondern eher – auf der Grundlage der Doppelung der Literatur in Interrogation und Konstruktion – den existierenden Sinnzusammenhang der Welt in eine andere, eben eine literarische Ordnung zu transformieren: eine Ordnung, die das Leben ermöglichen soll.

Das Problem der Literatur ist dabei, daß sie die Welt rechtfertigen will, ohne selbst gerechtfertigt zu sein. Der Schriftsteller soll „alle Beziehungen“ auf seinem Schreibtisch zusammenhalten, aber diese literarisch geschaffene Sinnkonstruktion ermangelt einer jeden metaphysischen Sanktion und ist nur als lustvolles privates Spiel mit dem Weltmaterial zu verstehen. Die hochmütige Rechtfertigungsambition der Literatur kollidiert mit ihrem demütigen Mangel an Rechtfertigung. Wie wir gesehen haben, beschäftigt Kafka sich mit der paradoxalen Mischung von Demut und Hochmut in seinem ganzen literarischen Werk und im *Schloß* wird dieses Paradox anhand von K.s zerbrechlicher Atlasfigur gestaltet. In Kafkas allerletztem Text fertigt er einen Statusbericht über sein schriftstellerisches Werk an, indem er von der eingebildeten Mäusediva Josefine erzählt, und hier findet man die letzte Atlasfigur seines Werkes, die gleichzeitig die zerbrechlichste ist:

Manchmal zittern selbst tausend Schultern unter der Last, die eigentlich nur für einen bestimmt war. Dann hält Josefine ihre Zeit für gekommen. Schon steht sie da, das zarte Wesen, besonders unterhalb der Brust beängstigend vibrierend. (KKAD 356)

Schriftsteller zu sein bedeutete für Kafka, die ganze Welt auf die zarten Mausebeine der Literatur heben zu wollen.